

Matériaux

ET

Documents

D'ART DÉCORATIF

Cicéri
Cours d'aquarelle

ARMAND GUÉRINET, ÉDITEUR DES MUSÉES NATIONAUX
140, FAUBOURG SAINT-MARTIN, PARIS

COURS ÉLÉMENTAIRE

D'AQUARELLE

A L'USAGE DES ECOLES

OUVRAGE COMPOSÉ DE 25 PLANCHES

dont huit sont imprimées en deux feuilles

afin de faciliter à l'élève l'étude de l'Aquarelle

PAR

EUGÈNE CICERI

Membre du Jury à l'Exposition Nationale des Beaux-Arts.

PARIS.

LEMERCIER & Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

57, rue de Seine, 57

CONSEILS A MES ÉLÈVES

Il est de première nécessité pour rendre exactement les modèles du Cours que vous sachiez quels sont les *papiers*, *pinceaux*, *couleurs* et *crayons* que j'ai employés afin de vous en faciliter la copie.

Il ne faut pas être exclusif ou systématiquement absolu dans le choix des couleurs pour former une palette, tel artiste a une gamme qu'il préfère à une autre, mais puisque vous êtes destinés à rendre par le lavis le plus fidèlement possible mes modèles, voilà les éléments que j'ai employés.

COULEURS EN PASTILLES

Ocre jaune.	*Cobalt.*
Gomme gutte.	*Bleu de Prusse.*
Jaune indien.	*Teinte neutre.*
Brun rouge.	*Noir d'ivoire*
Terre de sienne brûlée.	*Sépia colorée.*
Garance ou laque fine.	*Vert véronèse*

Pinceaux en petit gris plus souples et moins coûteux que ceux en martre une demi douzaine suffit à partir d'un centimètre de poil jusqu'à deux centimètres

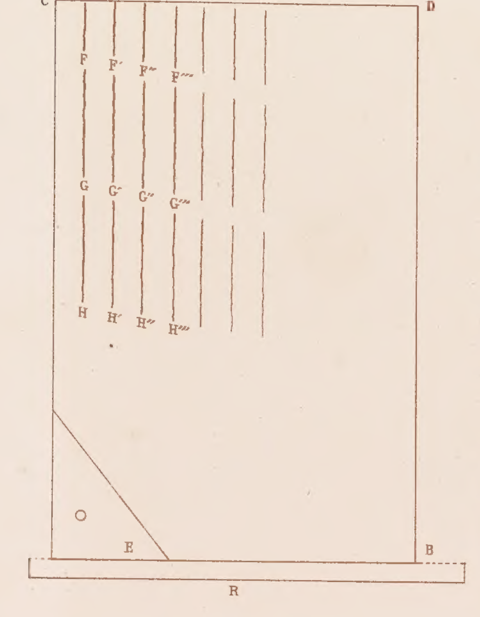
Papier Watmann $^1/_2$ grand aigle grain fin.

Crayons mine de plomb. Gilbert N° 2.

Pour vous éviter le collage du papier qui doit toujours être tendu, soit sur une planche soit sur un fort carton ou sur stirator, je vous engage à vous procurer de ce même papier Watmann qui se vend en un bloc qui se compose de feuilles superposées les unes sur les autres et collées sur l'épaisseur du bloc, une fois la copie terminée vous la détachez avec la pointe d'un canif, et vous retrouvez alors une feuille aussi blanche que la première et vous continuez ainsi jusqu'à la fin du susdit.

Du reste je ne puis mieux faire que de vous recommander de vous adresser à la MAISON LEMERCIER & Cie, *Editeurs du Cours qui tient un assortiment de tous ces produits.*

Eug. Cicéri

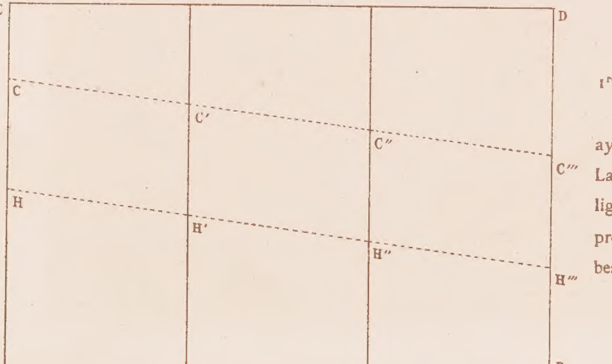


I Leçon

Planche I

TON APPLIQUÉ A PLAT EN GRANDE TEINTE

Ayant construit votre carré, vous préparez votre couleur (sépia naturelle) en la faisant dissoudre en quantité suffisante dans un godet, et de façon qu'elle ne forme point de dépôt au fond du godet. Vous trempez ensuite le pinceau dans la couleur liquide, et commencez l'application de la teinte. Vous devez opérer de gauche (C) à droite (D), en appliquant le ton à plein pinceau, c'est-à-dire en faisant porter la panse du pinceau dans sa partie la plus large. Vous travaillez, ai-je dit, de gauche à doite et de haut en bas (F) ; le coup de pinceau doit se donner de la portée des doigts, sans que le bras bouge de place ; puis vous répétez le travail à côté de cette première traînée (F', F'', etc.), en ayant soin de laisser au bas de chaque traînée de couleur une goutte (G) liquide : ces gouttes (G, G', G''), doivent se joindre à chaque coup de pinceau. La première couche ainsi posée de gauche à droite, vous répétez le travail en reprenant la goutte G, G', G'', etc., de couleur à gauche, et ainsi de suite, en H, H', H'', jusqu'au bas du sujet. Le travail terminé, vous enlevez la goutte de couleur qui est restée en bas avec la pointe du pinceau, sans toucher le papier. Il faut que cette couleur rentre d'elle-même dans le pinceau qui, humide encore bien que ne contenant plus de couleur, forme syphon et attire ainsi la goutte sans décolorer le bas du travail, qui doit être de la même vigueur que la partie supérieure. Pendant ce travail, l'élève doit tenir son papier tendu sur un châssis, un peu incliné, et sitôt l'opération finie, le remettre à plat.



II Leçon

Planche II

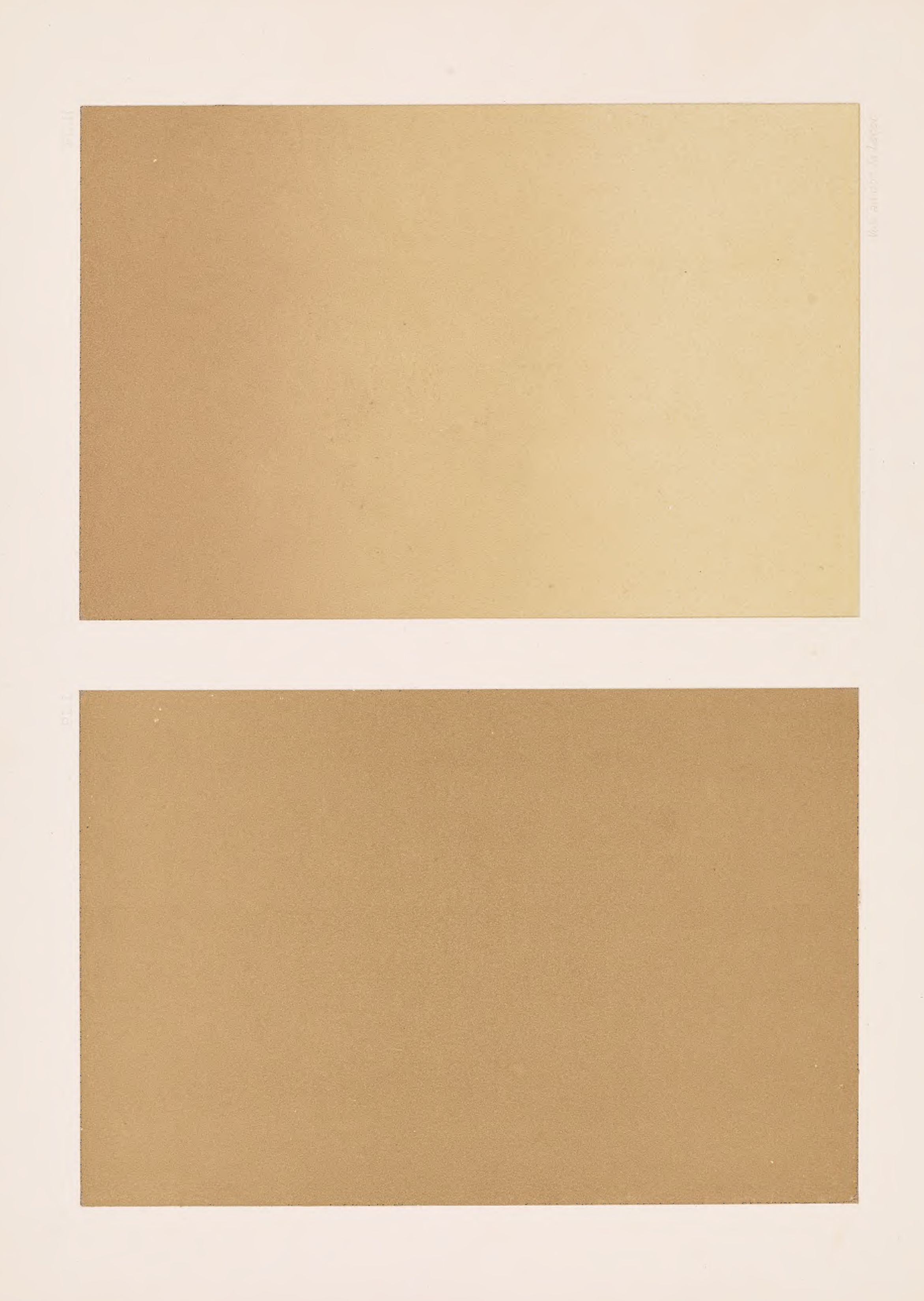
LA TEINTE DÉGRADÉE

La mise en place ainsi obtenue, vous préparez votre couleur (sépia naturelle), comme il est dit à la 1re leçon.

La première teinte en aplat ainsi posée, vous répétez le travail en reprenant les gouttes G, G, G', G'', en ayant soin d'ajouter un peu d'eau pure, et ainsi de suite en H, H', H'', ajoutant à chaque fois un peu d'eau. La teinte se dégrade ainsi insensiblement. La teinte ainsi terminée, vous enlevez l'eau qui reste au bord de la ligne AB. Cette couleur doit rentrer d'elle-même dans le pinceau qui, humide encore bien que ne contenant presque plus d'eau, forme syphon et attire ainsi la dernière goutte, en ne décolorant le travail que suivant le besoin, pour obtenir une dégradation de ton parfaitement régulière.

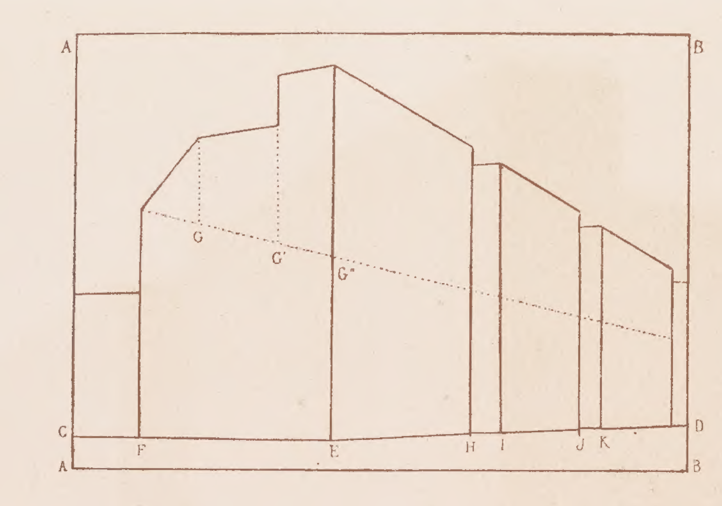
NOTA. — *L'Elève peut faire l'essai de la teinte plate et du dégradé avec n'importe quelle couleur.*

Lemercier et Cie, Imprimeurs-éditeurs, 57, rue de Seine. — PARIS



III Leçon

Planche III



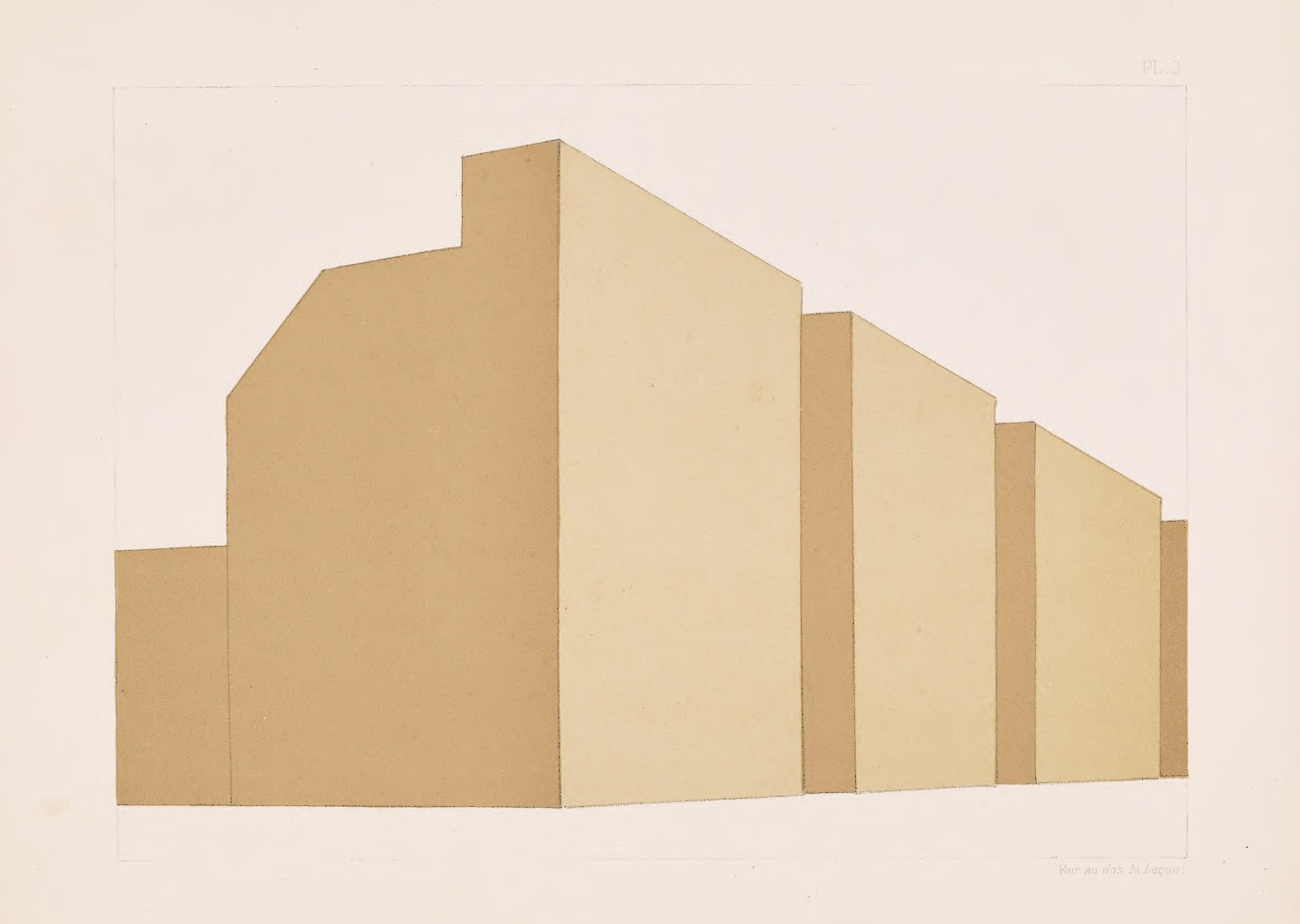
DE LA LUMIÈRE ET DE L'OMBRE

Vous tracez d'abord un carré ABA'B', et déterminez au compas les points C, D, E, la droite C,E parallèle à la base du carré AB, et l'oblique E,D. Sur cette base vous élevez, à l'aide de l'équerre appliquée sur la ligne A,B, les perpendiculaires F, E, H, I, J, K, dont vous déterminez les points extrêmes, puis vous joignez ces points entre eux. Vous avez ainsi la silhouette exacte au contour extérieur.

La mise en place ainsi obtenue, vous trempez ensuite le pinceau dans la couleur liquide, très-légère, et commencez la teinte claire de gauche à droite, et à plein pinceau, c'est-à-dire en faisant porter la panse du pinceau sur le papier. Après chaque coup de pinceau, qui doit se donner de toute la portée des doigts, vous réservez une goutte de couleur et vous recommencez par le haut. Ces gouttes G, G', G'', doivent se réunir à chaque coup de pinceau. Quand vous arrivez au bas du travail, vous absorbez ces gouttes de couleur dans le pinceau presque sec, qui forme siphon et attire à lui le surplus de la couleur. Cette première teinte ainsi posée, vous ajoutez de la sépia dans le godet pour obtenir une teinte plus forte, et recommencez la même opération, mais, bien entendu, lorsque le premier travail est bien sec. Afin que le pinceau ne cache point la ligne de jonction des deux teintes, je vous engagerai, puisque le ton est uniforme de haut en bas, à retourner votre papier au moment d'arriver à cette ligne, et alors la fusion des deux teintes deviendra très facile. On ne saurait trop répéter cet exercice des deux grandes teintes juxtaposées, qui dans leur simplicité donnent bien exactement l'idée de l'opposition qui doit présider à tout paysage, dans l'ombre et la lumière.

Lemercier et Cie, Imprimeurs-éditeurs, 57, rue de Seine. — PARIS

PL. 3



Voir au dos la Leçon.

IV Leçon



Planche IV

DES TONS DÉGRADÉS JUXTAPOSÉS

Nous établirons d'abord le carré ABCD, qui doit nous donner la grandeur exacte de notre aquarelle ; puis, d'un trait fin de crayon, nous établissons les croquis des montagnes EF, GH. La première feuille de cette planche est simplement une teinte dégradée formée d'un léger mélange de cobalt et ocre jaune, mélange dans lequel le cobalt doit beaucoup dominer, c'est-à-dire qu'on devra d'abord préparer sa teinte dans le godet comme s'il devait n'y entrer que du cobalt ; puis, quand elle est à la valeur voulue, on la rompt en lui donnant le ton juste avec très peu d'ocre jaune, ou même de vermillon, car l'ocre jaune est une couleur lourde et dangereuse à employer en aquarelle. Mais si l'on emploie le vermillon dans les bleus, il faut à peine le toucher, car autrement on arriverait facilement au violet. — Sur ce premier ton étendu partout, nous passerons un glacis très-léger de sépia naturelle très-étendue d'eau, avec une pointe d'ocre jaune pour détacher l'horizon. La colline de gauche, qui est dégradée vers le bas, s'obtiendra d'un mélange de teinte neutre et de terre de sienne brûlée très-étendu d'eau ; on ajoutera encore de l'eau pure au fur et à mesure du travail. Pour la colline de droite, elle est également dégradée, mais d'une façon moins sensible que la première. On pourra se servir pour la rendre du même ton que précdemment, mais en ajoutant un peu de bleu minéral, ce qui donnera plus de fermeté au ton. Dans ce modèle, qui doit servir de principe général pour juxtaposer des tons, la silhouette des montagnes a été indiquée avec un trait un peu ferme, afin d'habituer l'élève à poser deux tons d'intensité différente sans les mélanger. Mais dans l'application, c'est-à-dire lorsqu'on travaille d'après nature, il est nécessaire de fondre ces tons lorsqu'ils sont secs avec un peu d'eau pure, à l'éponge ou au pinceau, si l'on ne veut avoir des silhouettes se détachant avec dureté sur le ciel. Il faut, en effet, observer toujours que l'air circulant autour des objets les fond les uns sur les autres avec harmonie et sans dureté aucune.

Lemercier et Cie, Imprimeurs-éditeurs, 57, rue de Seine. — PARIS

Pl. IV



Voir au dos la Leçon



V Leçon

Planche VI



DES OMBRES PORTÉES

Cette aquarelle doit être précédée d'un croquis pittoresque exécuté à la mine de plomb avec assez de soin pour que l'élève ne se trouve point embarrassé lorsqu'il en entreprendra la peinture. Elle est, comme dessin aussi bien que comme lavis, l'application de la planche nº II. Par conséquent vous établirez d'abord votre ligne de terre (on nomme ainsi en perspective la base du tableau) (1) ; puis du point C au point D, la base des maisons. Sur cette base, vous élèverez les lignes perpendiculaires H, H' des portes et des murs, et par comparaison des lignes entre elles, les obliques qui doivent donner les toitures. Vous remarquerez que suivant leur direction commune ces lignes seront parallèles entre elles. Enfin vous indiquerez chaque tuile d'un trait fin. Vous aurez soin de forcer un peu le trait aux endroits ombrés, afin d'avoir ainsi une première idée de l'effet dans le croquis. Le ton du ciel sera rendu par un mélange de bleu minéral et de sépia, posé à plat, sans dégradation. Puis dans les ombres (M), et ombres portées (M') vous passerez un ton de sépia colorée. Le même ton, mais un peu plus chargé d'eau, vous donnera les toitures. Enfin vous obtiendrez le ton général avec un glacis d'ocre aune mêlé à la terre de sienne brûlée. Vous pourrez remarquer, d'après l'examen de ce modèle, que l'ombre, c'est-à-dire la partie opposée au soleil, est d'un ton froid ; ce ton est chaud au contraire, lorsqu'il doit rendre l'ombre portée, c'est-à-dire celle qui est le résultat d'un obstacle entre le soleil et la partie ombrée. Enfin, vous terminez votre aquarelle en reprenant le croquis, que vous avez préalablement fait à la mine de plomb, avec le pinceau, et en employant la couleur (sépia naturelle), beaucoup moins liquide : de même pour les tuiles. Habituez-vous dès vos premiers exercices à interpréter le croquis au pinceau en interrompant un peu vos touches, ou coups de pinceau : de la sorte, vos dessins ne ressembleront point à des dessins d'architecte et seront vraiment ce qu'on nomme des dessins pittoresques ou artistiques.

Lemercier et Cie, Imprimeurs-éditeurs, 57, rue de Seine. — PARIS






VIe Leçon

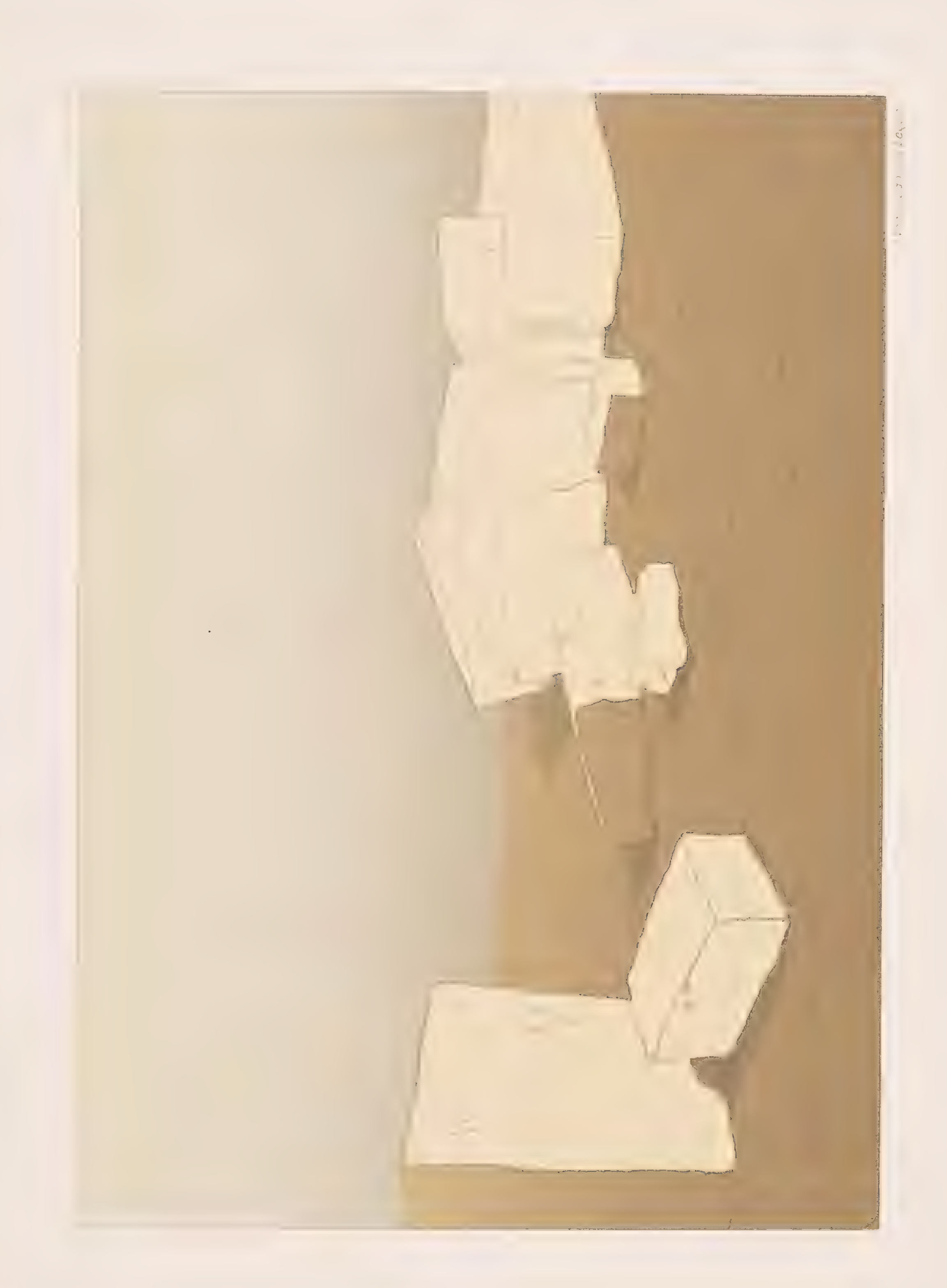


Planche VIII

ÉTUDE DE PIERRES

Après avoir établi la silhouette du fond (C.) et l'esquisse des pierres, vous passerez un ton général en glacis, composé de bleu minéral, sépia et un peu d'ocre jaune. Ce ton devra être passé partout sauf sur les pierres, ainsi que vous le montre la première figure de cette planche. Remarquez que le terrain (M) est plus soutenu et plus ferme que le ciel : il est aussi d'une gamme plus chaude. Pour le rendre ainsi, vous passez un nouveau ton de sépia et et d'ocre jaune. La teinte du ciel doit être légèrement dégradée. Vous reprenez ensuite les collines du fond avec du bleu minéral et de la sépia mêlés, et le même ton, avec un peu de teinte neutre, vous donnera la partie ombrée des pierres ; l'ombre portée de ces pierres se rendra à la sépia avec de la terre de sienne brûlée. Car ainsi que nous l'avons dit à la planche précédente, l'ombre portée doit toujours être d'une coloration plus chaude que l'ombre proprement dite. Enfin, il règne sur cette aquarelle un ton général que nous n'avons pas, — et qui va aussi colorer la partie lumineuse des pierres, — et que nous devrons obtenir avec un mélange d'ocre jaune et de terre de sienne brûlée. Vous pouvez observer par cette aquarelle qu'une étude de cette nature, tout en ayant au premier abord l'aspect d'un lavis à la sépia, rehaussé d'un ton chaud, n'en est pas moins d'une recherche fort délicate de couleur et assez difficile à obtenir, si l'on en a la clef, pour en avoir la transparence et toute la finesse. Or, c'est précisément parce qu'elle paraît simple qu'il faut s'attacher à en rendre bien exactement le ton chaud et agréable, car en n'observant pas fidèlement la variété de couleur que nous venons d'indiquer ici, on arriverait facilement à la sécheresse ou à la monotonie du lavis en sépia. Ce qui caractérise le faire des maîtres est justement cette simplicité de ton qui étonne au premier abord, et qui paraît ensuite aisée à rendre, et qui n'est pourtant que le résultat de longues études.

Lemercier et Cie, Imprimeurs-éditeurs, 57, rue de Seine. — PARIS





VIIe Leçon

Planche X



LES ROCHERS

Après avoir établi le croquis, vous soutenez un peu dans les ombres, pour avoir un peu d'effet dès la mise en place. Puis, pour détruire la crudité du ton blanc de votre papier, vous passerez partout un ton au cadmium : mais ce ton doit être d'une légèreté infinie, car il doit simplement enlever le ton du papier sans le colorer. D'un mélange de bleu minéral et ocre jaune vous teintez le ciel (C) en réservant les blancs, qui (à de rares exceptions près), ne doivent jamais être obtenus par enlevage. Néanmoins quelques peintres de nos jours se servent de la gouache, où même de peinture à l'huile, pour obtenir des lumières. Nous n'admettons pas ce procédé, l'orsqu'on travaille à l'atelier, avec toutes ses aises et tout ses moyens ; mais il est incontestable que ce procédé est utile et fort commode pour les études d'après nature. Il ne faut pas croire en effet que les principes soient absolus, pas plus en aquarelle qu'en toute autre manière d'interpréter la nature : tous les procédés sont bons, pourvu qu'on arrive au résultat. — Pour la seconde opération du présent modèle, nous passons partout un ton de sépia et teinte neutre, pour les rochers en lumière, et le même ton beaucoup plus vigoureux pour les rochers dans l'ombre (R). Vous passerez ensuite un ton chaud d'ocre jaune et de terre de sienne brûlée sur le terrain, en le dégradant vers la gauche. Enfin vous obtiendrez les vigueurs dans l'ombre avec la sépia naturelle, délayée un peu plus épaisse que précédemment. Cette étude nous amène à parler des rochers au bord de la mer. Ces sortes de rochers, de même que la falaise, présentent deux caractères bien différents : lorsque le rocher est granitique, on doit l'ébaucher avec la teinte neutre et ombrer avec de la sépia. Les rochers que la mer découvre, en se retirant à marée basse, et qui sont ordinairement recouverts de varech et autres plantes marines, s'ébauchent avee le jaune indien et un peu de bleu minéral, et s'ombrent à la sépia et à la sienne brûlée. Lorsque la falaise est crayeuse, comme sur nos côtes normandes, on l'ébauche avec l'ocre jaune, et les ombres s'obtiennent avec la sépia naturelle, à laquelle on ajoute de la teinte neutre dans les parties vigoureuses. Enfin, quand les rochers sont formés de terre glaise, on les prépare avec la teinte neutre mêlée à la sépia, et l'on emploie le noir d'ivoire dans les parties vigoureuses

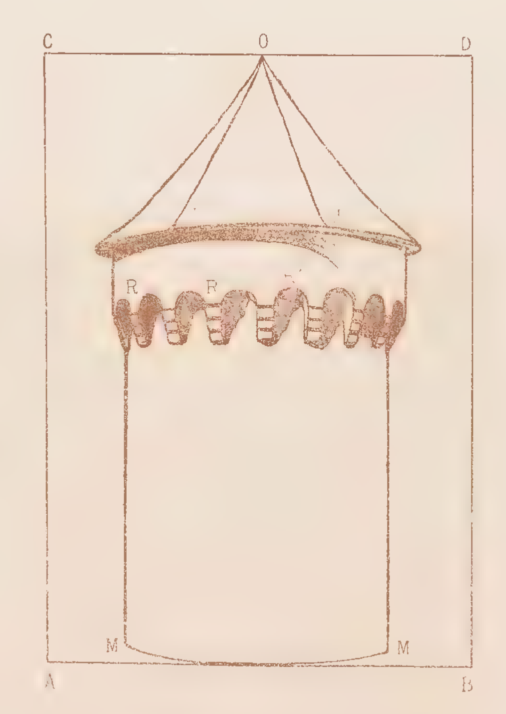
Lemercier et Cie Imprimeurs-éditeurs, 57, rue de Seine. — PARIS



Voir au dos la Leçon



VIIIe Leçon — Planche XII



DES PLANS TOURNANTS

Pour établir le dessin de ce cylindre, vous construisez d'abord exactement le carré ABCD. Puis en M, M vous élevez des perpendiculaires : quand vous avez arrêté les points I et J vous les joignez au faite O du cylindre. Enfin, de place en place et proportionnellement à leur fuite, vous dessinez les créneaux R, R', etc. Pour le lavis, le premier ton à employer sera composé d'ocre jaune très-étendu d'eau. Ensuite vous reprendrez avec le même ton un peu plus soutenu en couleur et vous modelez le côté lumineux, c'est-à-dire la partie gauche du cylindre ; pour modeler la partie ombrée, vous repéterez la même opération, mais avec de la sépia colorée. Il suffira ensuite de charger les tons à mesure que vous avancerez vers la partie la plus ombrée. Remarquez que dans ce cylindre la partie qui se trouve près du bord à droite n'est pas la plus foncée : c'est que tout étant dans l'ombre, elle est éclairée par le reflet : c'est ce qui fait tourner l'objet. L'intérieur des créneaux et l'ombre portée seront repris à la sépia naturelle et soutenus d'un trait plus ferme au pinceau. Peu d'amateurs se rendent bien exactement compte de la distribution à établir pour la lumière dans un paysage, et n'en tiennent pas assez compte par rapport aux tons qu'ils emploient. Il n'y a guère que dans l'ombre naturelle, c'est-à-dire dans la partie opposée au soleil, que les tons conservent leur franchise ; dans la partie qui reçoit directement les rayons du soleil, ces tons se transforment entièrement pour prendre leur intensité lumineuse : ces deux aspects très caractérisés sont bien compris et se rendent aisément : mais ce que l'on comprend généralement moins, c'est que cette transition ne doit jamais s'accuser brusquement et que c'est la lumière par reflet qui doit en modifier la sécheresse : ainsi entre deux tons verts, l'un éclairé directement et composé de jaune indien et de bleu minéral et ocre jaune, on doit généralement placer un ton intermédiaire où il entrera du cobalt, pour avoir le vert un peu gris du reflet : qu'il s'accuse du côté de la lumière ou du côté de l'ombre, on le rendra lumineux ou plus sourd, suivant l'effet, mais il sera nécessaire, si l'on veut arriver à l'harmonie générale de son aquarelle.

[illegible] PARIS



Leçon



IX Leçon — Planche XIV

ÉTUDE D'ARBRES



L'arbre est à proprement parler l'accadémie du paysage. Deux choses en caractérisent l'essence dans une aquarelle : la construction des branches et du tronc, qui se distingue surtout par le dessin ; et les masses, ou plutot l'aspect général du feuillé. C'est par un contour soigneusement cherché et l'observation soutenue de la manière dont les branches s'attachent à la tige mère, qu'on accuse l'essence d'un arbre ; quant au feuillé, on l'exprime par la silhouette extérieure de la masse, et au point de vue du coloris, par le ton général qu'on appelle alors ton local. Dans notre étude, nous commençons par indiquer d'un trait fin de crayon et en croquis interrompu la limite du terrain AB, puis la silhouette des arbres du fond qui portent sur ce terrain. Après avoir déterminé les points C et D, qui sont la base de nos arbres, nous en donnons la forme et le contour, d'un dessin un peu soutenu ; puis la silhouette du feuillé, et nous passons au lavis. Le ton du ciel est un composé de teinte neutre et d'outremer dégradé vers le haut ; c'est-à-dire retournez votre papier pour dégrader le ton en commençant par la jonction du terrain aux plans de fond AB, lorsque cette teinte ne commence pas au haut de l'aquarelle, comme dans le cas présent ; ayez soin également de la dégrader aussi un peu dans le bas en la perdant avec de l'eau de façon que lorsque vous reviendrez plus tard pour le ton du terrain et des masses de fond, vous n'ayez point de cerné. Après le ciel vous massez les arbres du fond, fait du même ton, en ajoutant un peu de sépia, et les terrains composés de ce ton également avec une pointe de carmin ou de sienne brûlée pour avoir le ton plus chaud. Le squelette des arbres s'obtient à la sépia ainsi que les branches. Les tons devront être superposés jusqu'à ce qu'on arrive a la vigueur voulue, qui devra être assez intense, surtout vers la droite, pour faire tourner l'arbre. Puis nous passerons au feuillé, en commençant par le plus vigoureux de l'arbrè D, fait d'un ton de noir d'ivoire et jaune indien ; enfin le plus clair, fait d'un mélange de chrome clair, teinte neutre et jaune indien La touche de ce feuillé est si simple, que vous en trouverez facilement l'allure ; il vous suffira par conséquent de procéder par masses et de réserver les blancs là où le ciel tamise le feuillage. D'après nature, vous devrez chercher d'abord des études où les masses du feuillé soient un peu compactes, car ce n'est que peu à peu que votre main s'habituera à faire les réserves nécessaires pour obtenir toute la délicatesse voulue afin de rendre l'air et les formes souvent délicates et fines des extrémités du feuillage. Enfin, étudiez aussi d'après nature quelques troncs d'arbres un peu grands, afin d'acquérir une sûreté de main dans l'exécution des détails.

Lemercier et Cie, Imprimeurs-éditeurs, 57, rue de Seine. — PARIS



Voir au dos la Leçon

PL. X.



Xe Leçon

Planche XVI



ÉTUDE DE CIEL NUAGEUX

Après avoir dessiné le contour du nuage blanc, vous passez avec un mélange de jaune indien et de bleu minéral le ton de fond du ciel, puis vous modelez le nuage avec un ton de sépia et une pointe de bleu minéral; vous employez le pinceau presque à sec, en éraflant simplement le papier dans les parties C et D, qui font la transition entre le blanc du nuage et la partie modelée. Quant au ton gris qui sert d'intermédiaire, on peut l'obtenir de deux façons : la premiere consiste à le rendre par une première application du ton généralement étendu, et sur lequel on reviendra pour obtenir les parties vigoureuses. Le second mode consiste à obtenir du premier coup le nuage vigoureux, puis dans le ton encore humide on pourra enlever des gris à l'aide du pinceau presque sec. En nettoyant entièrement son pinceau on peut arriver par ce procédé à obtenir également des blancs dans un ciel, mais on ne doit user de ce moyen qu'avec une grande modération ; car quelque précaution qu'on prenne, on n'arrivera jamais complètement à la franchise de ton et à la lumière brillante que donne le ton du papier. Je sais bien que les réserves en aquarelle forment une des difficultés les plus sérieuses ; mais on arrivera parfaitement à surmonter cette difficulté en commençant par cerner d'un trait de crayon toutes les parties qui doivent être réservées. En n'arrivant pas tout à fait à ce trait avec la couleur, on pourra aisément l'enlever à la gomme, une fois l'aquarelle terminée. Enfin, vous pourrez remarquer dans cé modèle qu'il n'y a qu'une partie (D) qui soit absolument blanche : c'est qu'il faut bien vous garder, en effet, l'orsque vous travaillerez d'aprés nature, de réserver des blancs égaux partout où vous avez des nuages ; car pour avoir de l'effet vous devez toujours sacrifier certaines parties, pour concentrer la lumière en un point déterminé.

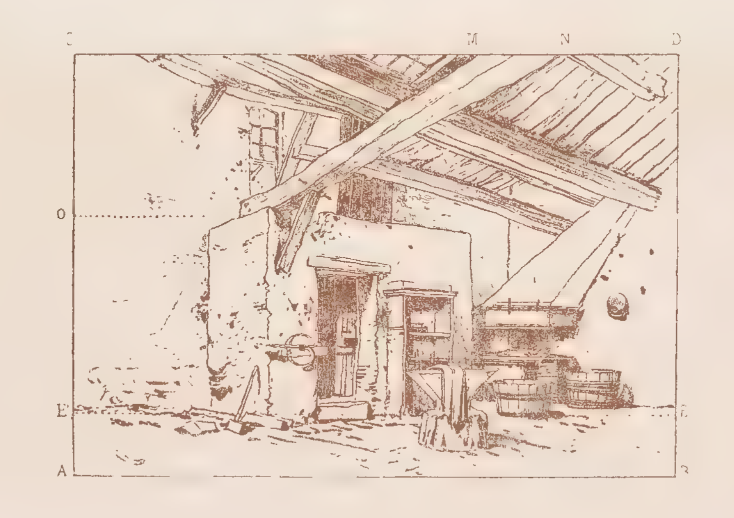
Lemercier et Cie, Imprimeurs-éditeurs, 57, rue de Seine. PARIS





XIe Leçon

Planche XI



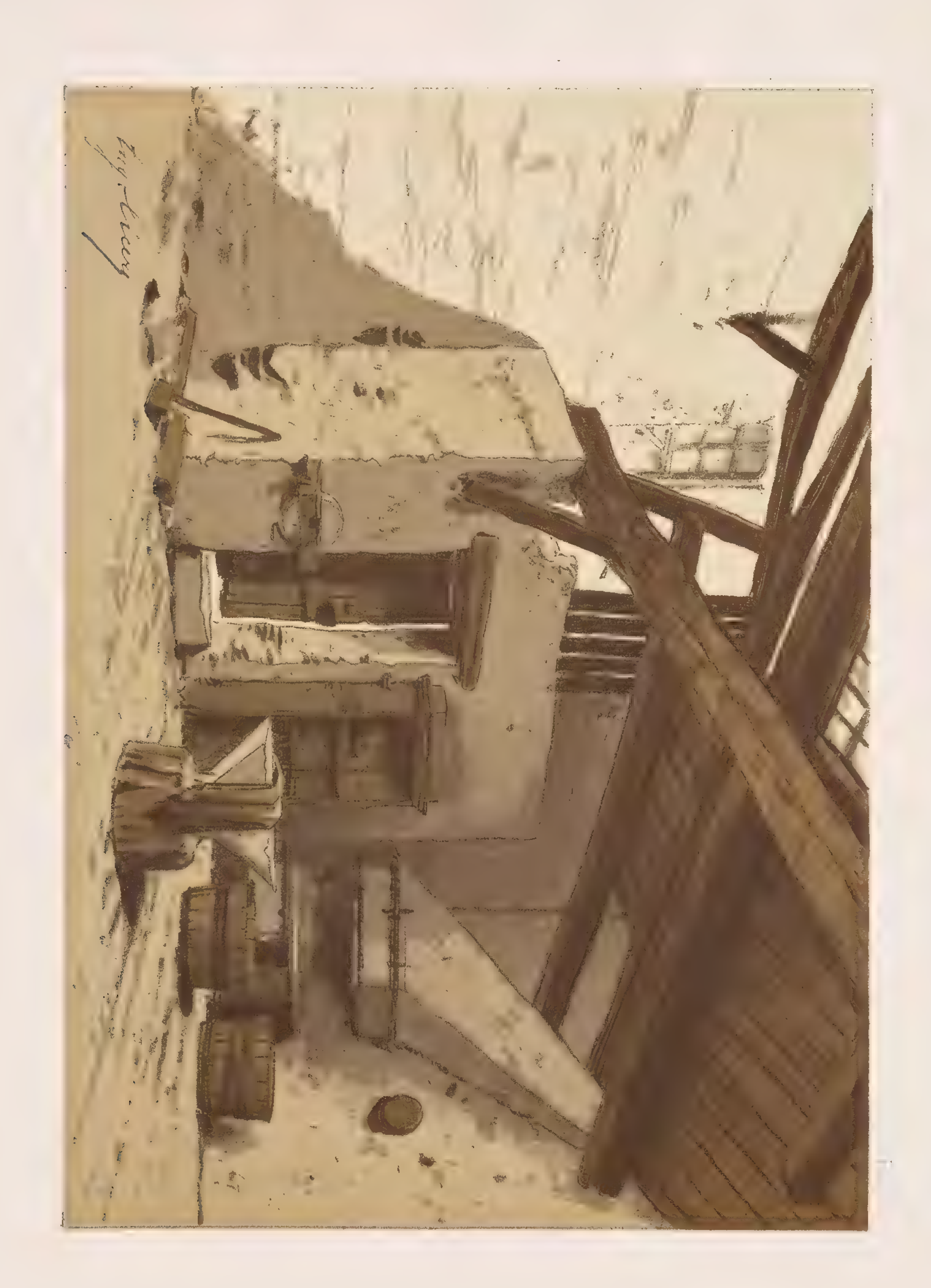
LA FORGE

Établissons d'abord bien nettement le dessin de cette étude, et pour cela nous construisons le carré ABCD ; puis par le point E nous faisons passer une parallèle EE'; cette parallèle nous servira de base pour établir les points sur lesquels devront s'appuyer les perpendiculaires des murailles, et aussi par comparaison des distances entre elles, les objets, baquets, enclume, etc. Nous détruisons ensuite peu à peu et suivant le modèle, les perpendiculaires ainsi obtenues pour avoir le croquis pittoresque, puis du point N nous abaissons en O une ligne oblique ; du point M nous suivrons la même direction, en diminuant la distance à mesure que nous arrivons vers le bas de la poutre. Ce premier croquis nous donne des points de repère suffisants pour terminer le dessin, sans qu'il soit nécessaire d'entrer dans de plus amples détails. Nous passons au lavis, presque entièrement fait à la sépia colorée ou mêlée à un peu d'ocre jaune ou de jaune indien dans certaines parties, comme dans le portoir à outils, les baquets, etc. ; puis on reprend avec le même ton de sépia toutes les parties vigoureuses, comme les poutres, l'ombre portée ; enfin, une troisième application du même ton devra vous donner les plus grandes vigueurs, comme la serrure, la manivelle de la meule à repasser, l'intérieur du manteau de la cheminée etc., vous remarquerez que c'est bien au centre de son aquarelle et un peu vers la droite que l'artiste a donné l'intérêt à son sujet ; la partie du haut est sacrifiée et dans l'ombre, il y a un peu de détails, tandis qu'au contraire tout ce qui entoure l'enclume est d'une recherche de dessin beaucoup plus grande. Encore une fois je le répète, cet art de grouper l'intérêt au centre de son tableau est d'une importance capitale ; et vous remarquerez que lorsqu'un artiste commence uu tableau ou une étude, il en indique d'abord le point de vue, c'est-à-dire précisément l'endroit où doit porter l'œil du spectateur ; il y donne tout de suite l'esquisse de son motif, puis en s'écartant de ce centre d'intérêt, il arrive peu à peu jusqu'au bord de son tableau.

Lemercier et Cie, Imprimeurs-éditeurs, 57, rue de Seine. — PARIS

PL. XVIII





XIIe Leçon



Planche XX

ÉTUDE DE PAYSAGE A LA SÉPIA

Pour exécuter cette planche, l'élève n'a qu'à suivre exactement les conseils qui ont été donnés pour la planche précédente avec une seule couleur (la sépia) plus ou moins étendue d'eau, et procédant des tons les plus clairs aux tons les plus vigoureux, il obtiendra avec un peu de pratique les mêmes effets que sur son modèle.

M. Eugène CICERI a voulu en exécutant cette planche, donner à ses élèves un aperçu des effets qu'il est facile d'obtenir avec une seule couleur.

Lemercier et Cie, Imprimeurs-éditeurs, 57, rue de Seine. — PARIS



XIIIe Leçon

Planche XXI



COUCHER DE SOLEIL

Prenez d'abord la hauteur de l'horizon H, par rapport à la base du tableau AB ; par ce point H vous faites passer une parallèle à la ligne AB ; puis du point C vous indiquez la base de la berge jusqu'en D. Ces deux lignes principales obtenues, il vous est facile par comparaison d'établir le reste de votre paysage. Ainsi, le point O se trouve à peu près au milieu, par rapport à la ligne AB, et un peu au-dessous du milieu, entre l'horizon H et la ligne de terre. Je n'ai point à entrer ici dans les détails qui concernent le matériel de l'aquarelliste, mais je vous engagerai à employer ici le double pinceau, pour en avoir un toujours chargé d'eau à votre disposition. Le premier ton qu'on a à passer est le plus intense, composé de jaune indien et carmin, que nous dégraderons en haut et en bas. Sur ce ton, nous modèlerons les nuages avec un ton de bleu minéral, un peu de sépia et jaune indien, et nous ferons passer ce ton sur la silhouette des arbres. Enfin le même ton, additionné d'eau, nous donnera la teinte générale de l'eau. Puis, nous passons sur toute la silhouette des fonds un glacis de sépia et de teinte neutre assez léger, et nous avons ainsi le ton franc de notre aquarelle à la deuxième phase. Il nous suffira ensuite de glacer les parties les plus claires d'un jaune indien mêlé à la teinte neutre, et de reprendre les vigueurs à la sépia naturelle. Enfin, nous reprendrons le haut du ciel, pour le soutenir à l'aide de bleu minéral. Pour les blancs ou lignes d'eau nous opérerons par l'enlevage au chiffon, après avoir passé une ligne d'eau pure au pinceau ; mais pour ne point retrouver le blanc du papier, il faut choisir le moment opportun de l'enlevage, c'est-à-dire alors que l'eau n'est point suffisamment absorbée par le papier pour enlever complètement le ton. Observez aussi que les reflets dans l'eau sont plus froids que les masses qu'ils représentent et très calmes d'exécution. En les reproduisant à l'excès, comme le font bien des artistes, on arrive à produire un miroir et non de l'eau ; c'est là un écueil contre lequel il faut vous mettre en garde.

Lemercier et Cie, Imprimeurs-éditeurs, 57, rue de Seine. — PARIS





XIVe Leçon

Planche XXIII



EFFET DE NEIGE

Dans cette planche, le point de vue perspectif du tableau se trouve au point O, soit la base de la dernière chaumière vers la gauche. C'est donc vers ce point que devront concourir toutes les lignes perspectives du tableau. Nous en commencerons l'esquisse par indiquer la base des maisons par une ligne allant du point O au point E. Sur cette ligne, nous élèverons les perpendiculaires qui doivent déterminer les maisons ; puis, aux distances voulues établies à l'aide de mesures prises exactement, nous traçons les lignes des toits. Enfin, d'un croquis rapide, le cerné du feuillage des arbres et les branches. Pour le lavis, nous couvrons d'abord le ciel, en commençant par l'horizon, avec un ton de bleu minéral et sépia et en le dégradant vers le ciel. Cette opération se fait en retournant le papier sur lequel on travaille, et en opérant de haut en bas. Puis sur les troncs d'arbres, feuillages et ombres portées, un ton de sépia et teinte neutre. Nous avons ainsi la première figure de cette planche. Au second travail, un ton léger de terre de sienne brûlée dans le ciel, et le même ton un peu plus ferme sur les murailles, nous donneront l'effet, que nous accentuerons ensuite dans les grandes vigueurs avec de la terre de sienne brûlée forcée en sépia. Si j'ai omis de vous dire de passer un ton général sur votre papier, afin d'en retirer la crudité, c'est que ce ton peut encore se passer une fois l'aquarelle terminée. Ici vous pourrez passer un ton léger de laque carminée, mais à peine sensible, bien entendu. Vous aurez ainsi le ton légèrement rosé des effets de neige, je vous recommande particulièrement cette opération, car sauf en un point unique, qui dépend de la place ou vous êtes en travaillant, la neige n'est jamais ou du moins ne doit jamais se rendre par un blanc absolu, et il faut bien se garder de la rendre par le ton même du papier. Quelle que soit la nature du ciel, la neige le reflète, comme toute surface blanche, tantôt en gris, tantôt en une teinte rosée. Voyez d'ailleurs la différence qui existe entre le ton de neige de votre modèle et la marge blanche du papier qui l'entoure ; vous vous rendrez facilement compte que la tonalité générale d'un effet de neige doit être beaucoup plus chaude que ne le serait le ton d'un papier blanc posé dessus ; comparez aussi la différence du ton de neige avec le blanc d'un mur éclairé par le soleil, et vous verrez que la neige emprunte aux objets qui l'entoure mille variétés de couleurs, imperceptibles je le sais, mais qui n'en existent pas moins.

Imprimeurs-éditeurs ... PARIS



XXVe Leçon

Planche XXIV



UN VILLAGE

Pour établir l'esquisse de cette planche, nous diviserons la figure en quatre parties égales par une parallèle AB à la ligne de terre, et une verticale CD à cette même ligne. Ainsi divisé en quatre carrés, le croquis se trouve simplifié. Nous établissons d'abord le terrain, puis l'esquisse du contour des arbres, les maisons, en observant bien la direction similaire des lignes perspectives horizontales et verticales ; enfin la silhouette des montagnes, en commençant par mesurer le point O, afin de n'avoir point d'erreur entre les différents plans qui séparent nos montagnes. Puis nous passons au lavis, qui doit passer par quatre opérations bien distinctes. Premièrement nous commencerons par un ton de bas en haut, en retournant le papier sur lequel nous travaillons, jusqu'à la hauteur des montagnes du second plan, à l'aide de la terre de sienne brûlée ; puis les gris des nuages avec un mélange de sépia et teinte neutre ; le ton général de la voûte azurée, nous le rendons par un ton de bleu minéral et ocre jaune. Pour les deux grandes collines de gauche, nous emploierons le même ton un peu plus chargé en sépia et nous masserons les premiers plans d'une teinte plate de sépia et terre de sienne brûlée. A la deuxième opération, nous passerons légèrement un glacis d'ocre jaune très-étendu d'eau ; nous modelons les montagnes du fond avec le même ton que nous avons employé précédemment c'est-à-dire mêlé de bleu minéral et ocre jaune, mais un peu plus vigoureux ; puis nous teintons les toitures de droite avec de la sépia rompue de bleu minéral. Enfin, sur le premier et le second plan nous promenons un glacis un peu plus ferme que le prémier, glacis fait de sienne brûlée et de sépia. Troisièmement, nous devrons teinter tout le feuillage et la verdure des terrains d'un ton d'ocre jaune, ou mieux de jaune indien et de bleu minéral, et nous en indiquons les vigueurs avec de la sépia mêlée à la teinte neutre ; enfin, à la dernière opération, nous corsons toutes les vigueurs, d'abord les toitures de droite avec de la sépia mêlée au brun Van Dyck, et nous revenons sur les arbres et terrains chargés de verdure avec les mêmes tons que nous avons précédemment employés. Je l'ai dit dans les planches préparatoires à celle-ci, qui sont en tête de ce Cours, l'aquarelle est surtout un procédé commode à employer dans les pays montagneux où l'effet change avec une rapidité telle, que c'est à peine si l'on a le temps de préparer son ébauche avant les diverses variations des effets du soleil. Aussi fera-t-on bien d'après nature de se contenter de simples pochades, qu'on annote sur son carnet en décrivant ce qu'on devra y modifier, au point de vue de l'exécution, lorsque, rentré de ce voyage, on devra compléter son travail et exécuter une aquarelle terminée avec finesse et avec toutes les facilités que donne le travail de l'atelier.

Lemercier et Cie Imp. ... PARIS

Pl. XXIV



PL XXV



PL. XXVI



Imp. Lemercier et Cie Paris

ARMAND GUÉRINET, Éditeur des Musées Nationaux, 140, FAUBOURG SAINT-MARTIN, PARIS

LE MUSÉE
DE
SCULPTURE COMPARÉE DU PALAIS DU TROCADÉRO

MOULAGES DE SCULPTURES

Appartenant aux divers centres et aux diverses époques d'art.

1er volume .... 140 planches, 60 francs.
2e volume .... 91 planches, 40 francs.
3e volume .... 91 planches, 40 francs.

L'ouvrage renfermant 322 planches en phototypie avec notices explicatives est terminé. PRIX .... **140** FRANCS

(*Voir les détails des planches au Catalogue précédent.*)

L'ARCHITECTURE FRANÇAISE

Monuments historiques

DEPUIS LE ONZIÈME SIÈCLE JUSQU'A NOS JOURS

1er volume Extérieurs. . 76 planches, 30 francs.
2e volume Intérieurs . . 86 planches, 40 francs.
3e volume Extérieurs. . 70 planches, 30 francs.

L'ouvrage complet renferme 232 planches en phototypie avec notices historiques. PRIX .... **100** FRANCS

LES PEINTURES DÉCORATIVES
DU FOYER DE L'OPÉRA

Par Paul BAUDRY

Avec Notice par EDMOND ABOUT

24 planches en un carton de luxe.................. **40** FRANCS

La 1re planche reproduisant le grand motif central mesurant 0m90×0m45, les 2e et 3e planches mesurant 0m63×0m45 sont envoyées sous cylindre.

LE JOURNAL DE LA DÉCORATION

Recueil de Dessins pour les arts décoratifs

5e ANNÉE

Figures, sculpture d'ornements, types pittoresques d'animaux et de plantes, trophées, etc.

60 planches en chromolithographie.................. **24** FRANCS

LES MODÈLES
ET
LE MUSÉE DES GOBELINS

Notices par M. Jules GUIFFREY

Administrateur de la Manufacture Nationale des Gobelins

L'ouvrage complet formant 2 volumes, 231 planches en phototypie. PRIX.................. **120** FRANCS

1er volume séparément .... 123 planches, 65 francs
2e volume séparément .... 108 planches, 65 francs

LE MUSÉE
DES
ARTS DÉCORATIFS

Reproductions des Pièces d'Art

des Collections de l'Union Centrale des Arts Décoratifs

EXPOSÉES AU PALAIS DE L'INDUSTRIE, A PARIS

Céramique, Meubles, Orfèvrerie, Dessins, Moulages, etc.

PREMIER VOLUME

Céramique, orfèvrerie.................. 66 planches, **35** FRANCS

DEUXIÈME VOLUME

Moulages de sculptures : Palais du Louvre, Hôtel Carnavalet, Château d'Anet, Hôtel Jacques-Cœur, Château de Rambouillet, Versailles, Trianon, etc., etc., depuis le XVe siècle jusqu'à nos jours.

58 planches.................. **30** FRANCS

MAITRES ANCIENS

LIVRES DE CHEMINÉES, PORTES, LAMBRIS

Styles Louis XIII et Louis XIV

PAR BARBET, LEPAUTRE, LE ROUX, BÉRAIN, MANSARD

43 planches.................. **20** FRANCS

Daniel Marot, bronzes, œuvres de décorations d'intérieurs, panneaux décoratifs, meubles, etc. **Style Louis XIV.**

L'ouvrage complet.................. 125 planches, **50** FRANCS

STYLES LOUIS XV ET LOUIS XVI

BLONDEL

Extraits du cours d'architecture.... 32 planches, **20** FRANCS
Gravelot, alphabet avec figures, etc. } 42 planches, **20** FRANCS
Babel, cadres, cartouches }
Meissonnier, décorations intérieures et orfèvrerie, nouvelle édition.................. 52 planches, **25** FRANCS

Léon Messagé, cahier de dessins et croquis, meubles, détails de sculpture sur bois, bronzes, etc., style Louis XV.
30 planches.................. **25** FRANCS

MEUBLES

Styles Louis XV et Louis XVI

Cornille, reproduction de gravures }
Boucher fils, buffets et armoires } 42 planches, **20** FRANCS
de La Londe, consoles, sièges, lits, etc. }

MEUBLES ANCIENS

DEPUIS LE XVe SIÈCLE JUSQU'A L'ÉPOQUE DE LOUIS XVI

Reproduits d'après nature.................. 30 planches, **20** FRANCS

VASES, BRONZES, ORFÈVRERIE

Documents pour sculpteurs ornemanistes

Styles Louis XIV, Louis XV, Louis XVI

TORO, LOIR, BÉRAIN, BLONDEL, BOUCHER, PEYROTTE, FORTY, HABERMAN, DE LA LONDE, SALY, FRANCISQUE BOUCHER, DELAFOSSE, DUPLESSIS.

190 modèles divers.................. 34 planches, **20** FRANCS

BRODERIES ET ÉTOFFES

De l'époque Louis XV, Louis XVI, Empire, Restauration

24 planches.................. **20** FRANCS

LES ANIMAUX, LES PLANTES ET LES FLEURS

ET

Leurs applications à l'Art décoratif

1re année : 6 séries de 5 planches

30 planches.................. **45** FRANCS

MOULAGES DE SCULPTURE ORNEMENTALE

Des principaux ateliers de sculpture en France

31 planches grand format.................. **20** FRANCS

Sculptures sur bois du XVe siècle au XVIIIe siècle

Audenarde, Fontainebleau, Versailles, etc. 32 planches, **20** FRANCS

LA SCULPTURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

Recueil de statues des maîtres modernes

EXPOSÉES AU MUSÉE DU LUXEMBOURG, AUX SALONS, ETC.

BUGNICOURT

PASTORALES, ÉVENTAILS, SUJETS LOUIS XV

18 planches en noir.................. **18** FRANCS
Coloriées au pinceau.................. **25** FRANCS

RIESTER, Chiffres ornés.

2 planches.................. **6** FRANCS

Imp. Paul SCHMIDT, 5, av. Verdier, Grand-Montrouge (Seine).